Zur Lehre von den Dichtungsgattungen.

Von Julius Peterſen in Berlin.

Was von altersher ein Hauptgegenſtand der Poetik zu ſein ſchien, die formale Abgrenzung der poetiſchen Gattungen und ihrer Geſetzmäßigkeit, iſt durchaus in den Hintergrund getreten, ſeit der einheitliche äſthetiſche Geſichtspunkt der künſtleriſchen Wirkung, der einheitliche pſychologiſche Geſichtspunkt des künſtleriſchen Erlebniſſes und der hiſtoriſche Geſichtspunkt des einheitlichen Zeitſtiles den Vorrang über alle trennenden Formbegriffe gewonnen haben. Wenn ein moderner Aeſthetiker wie Benedetto Croce[1] das Syſtem der Künſte für einen Irrwahn der Theoretiker erklärt, da es doch nur *eine* Kunſt ſchlechthin gebe, als Ausdruck der Intuition, alſo als menſchliche Sprache (womit der Dichtung ihr Sonderrecht und Eigentum genommen wird), ſo iſt es nur folgerichtig, daß auch *innerhalb* der Dichtung alle Grenzpfähle fallen. Hatte ſchon früher Roetteken[2] aus praktiſchen Gründen die Einteilung nach Gattungen zu gunſten der Querſchnitte für die Poetik aufgeben wollen, ſo iſt neuerdings Friedrich Gundolf[3] dem italieniſchen Philoſophen gefolgt und hat die „Gattung“ für einen überlebten Begriff des Altertums erklärt, dem die Renaiſſance noch einmal zu verhängnisvollem Scheindaſein verholfen habe, gegen das ſich indeſſen jedes geniale Schöpfertum zugunſten ſeines menſchlich individuel-

---

[1] Aeſthetik als Wiſſenſchaft des Ausdrucks und allgemeine Linguiſtik. Ueberſ. v. Federn 1905, S. 35 ff. 109 ff. — Per una poetica moderna Idealiſt. Neuphilologie. Feſtſchr. f. Voßler 1922, S. 1.

[2] Die Dichtungsarten. Euphorion 3, 336 ff.

[3] Goethe. Berlin 1916, S. 17 ff.

len Gehaltes in Auflehnung befinden müsse. Demzufolge wird, ohne daß die lyrischen, epischen, dramatischen Formbegriffe praktisch aufgegeben sind, das Lyrische gleichzeitig einer andern Dreiheit eingefügt und als erste Stufe der Erlebnisgestaltung dem Symbolischen und Allegorischen gegenübergestellt. Ohne Rücksicht auf die traditionellen Gattungsbegriffe kann diese Kategorie des Urerlebnisses nun auch Dichtungen wie „Werther" oder „Urfaust" in sich aufnehmen.

Goethes eigene Meinung war das nicht. Wenigstens hat er zu genau derselben Zeit, als das romantische Programm des „Athenäum" von der Bestimmung sprach, „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen", sich mit Schiller eins gewußt, der es für die eigentliche Aufgabe der Kunst erklärte, das wechselseitige Hinstreben zueinander nicht in eine Vermischung und Grenzverwirrung ausarten zu lassen.

Ueberhaupt kann leicht gezeigt werden, daß die Frage nach Wesen und Gesetzen der Gattung in neuerer Zeit weit mehr die Schaffenden als die Theoretiker beschäftigt hat. Man braucht nicht bei Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Jordan, Freytag, Spielhagen zu verweilen, sondern kann sich an die Lebenden halten. Um nur Beispiele aus der deutschen Literatur der Gegenwart zu nennen, an Thomas Mann, Jakob Wassermann und Albrecht Schaeffer für Epos und Roman, an Paul Ernst für die Novelle, Wilhelm v. Scholz für das Drama, Walter Harlan für das Lustspiel, Arno Holz für die Lyrik, Börries v. Münchhausen für die Ballade. Wie sollte es auch anders sein, als daß gerade für den Künstler die technischen Bedingungen und Möglichkeiten eines Formtypus den Gegenstand unablässiger Erwägung, Erprobung und Kritik bilden müssen?

Eben in der technischen Entwicklungsmöglichkeit liegt das Eigenleben jeder Gattung, das von doktrinären Formeln sich nicht einengen läßt, sondern viel eher durch praktische Ausbreitung und erobernde Tat die Theorie zur Nachfolge und zur

Nachprüfung ihrer Dogmen zwingt[1]. Wenn man auch nicht mit Ferdinand Brunetière[2] das Leben einer Gattung in der Weiſe vermenſchlichen darf, daß man ihre Geburt, ihr Wachstum, ihre Vollkommenheit, ihr Herabſinken und ihren Tod als einen geſetzmäßigen Verlauf betrachtet, ſo kann man doch das rhythmiſche Auf und Nieder im Schickſal jeder Gattung nicht leugnen. Und wenn auch vielleicht daran gezweifelt werden kann, ob eine „Geſchichte der deutſchen Literatur nach Gattungen“ als Ganzes wirklich eine Geſchichte der deutſchen Literatur werden kann, ſo liegen doch beweiskräftige Proben genug dafür vor, daß die Geſchichte der einzelnen Gattung innerhalb der deutſchen Literatur ſehr wohl darſtellbar iſt und als dankenswertes Unternehmen begrüßt werden darf[3]. Allerdings wird geſchichtliche Einzelbehandlung die Gattung aus ihren Wechſelwirkungen und dem Wettbewerb mit den Schweſtern mehr oder weniger herauslöſen müſſen, ſo daß die Gattungsgeſchichte zu den Problemen der Poetik wenig beitragen kann.

Die entwicklungsgeſchichtliche Wiſſenſchaftsperiode, die in die naturwiſſenſchaftliche Orientierung des Poſitivismus auslief, konnte den Verſuch nicht unterlaſſen, auch das Nebeneinander der Gattungen in einer Entwicklungslehre als phylogenetiſches Nacheinander aufzureihen. Spencer, Groſſe, Hirn und Wundt ſind mit der Frage nach dem Urſprung der Kunſt an das Problem der Aufeinanderfolge herangetreten. Aber viel früher ſchon hat Herder in einem ſpielenden Gleichnis die Gattungen mit den Lebensaltern des Menſchen in Vergleich geſetzt: „Das erſte empfindet; das zweite denkt mechaniſch; das dritte erfindet, das

[1] Richtig bemerkt Rich. Müller-Freienfels (Zeitſchr. f. Aeſthetik 8, 178): „daß gerade die größten Künſtler gar nicht verſucht haben, neue Formen zu ſchaffen, ſondern, falls ſie in der Tradition nur etwas Brauchbares vorfanden, ſich ruhig dieſer überlieferten Formen bedienten oder höchſtens geringfügige Modifikationen vornahmen.“

[2] L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Paris 1849, p. 13

[3] Vergl. die grundſätzlichen Vorbemerkungen in Viëtors Geſchichte der deutſchen Ode. München 1923, S. 3 ff.

vierte denkt durch Freiheit. .... Sollte jemand so ein Poet gebildet werden, wie Rousseau einen Menschen bilden wollte, so würden seine Jahre der Entzückung Oden; die Periode, da sein Affekt Rührung ist, Dramas; sein Leben der Ergötzung, Epopeen; und sein Alter der Betrachtung Lehrgedichte hervorbringen"[1]. Was an dieser Konstruktion ernst genommen werden muß, ist die in Herders Sprachtheorie begründete Auffassung von der Lyrik als jugendlicher Urform der Naturdichtung. Die Ode ist ihm deshalb die Ader des Drama und der Epopee; beide sind aus ihr herzuleiten, denn „die Ode der Handlung wird selbst ein kleines Drama, so wie das Drama der Kern der Epopee seyn möchte". Als höchste Zusammenfassung aber konstruiert der Fragmentist noch ein Lehrgedicht über die menschliche Seele, „dem selbst die Epische, Dramatische und Lyrische Muse zujauchzen würde"[2].

Von einem andern Ausgangspunkt aus hat der junge Friedrich Schlegel eine gesetzmäßige Aufeinanderfolge, die bei ihm Epos, Lyrik, Drama und Didaktik heißt, geschichtlich zu begründen unternommen. Für ihn war damals nicht der Orient, sondern Griechenland der Mutterboden. In dem Aufsatz „Von den Schulen der griechischen Poesie" (1794) stellen jonische, dorische, attische und alexandrinische Schule einen Kreislauf von Natur durch Bildung zur Erhabenheit mit folgendem Niedergang zu Luxus, Eleganz und Entartung dar, der für jeden andern Kulturkreis gleiche Geltung beanspruchen soll, denn die Geschichte der Griechen und Römer bedeutet als repräsentatives Paradigma eines allgemeinen Entwicklungsgesetzes die Naturgeschichte des sittlichen Menschen schlechthin[3].

[1] Abhandlung von der Ode. Suphans Ausgabe Bd. 32, S. 75, 77, 80 f.

[2] Vom Lukrezischen Gedicht. Suphan 1, 473.

[3] Prosaische Jugendschriften, hsg. v. Minor Bd. 1, S. 1 ff. 254 ff. Bd. 2, S. 343 ff. — Die später entworfene „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer" beginnt zwar mit orphischer Vorzeit, läßt aber dann episches und lyrisches Zeitalter folgen. Der Aufsatz „Epochen der Dichtkunst" im „Gespräch über die Poesie" des Athenäums hat das Schema bei seiner Anwendung auf

Wenn nun der Werdegang der deutschen Dichtung mit altgermanischer Heldenepik, mittelalterlichem Minnesang und der Renaissance entwachsenem Drama diese Stufenfolge zu bestätigen schien, weshalb noch Wackernagels Poetik an ihr festhielt, so haben die Franzosen, denen das älteste Epos fehlt, wieder, wie Herder, der Lyrik den ersten Platz zugewiesen. Auf die willkürliche Konstruktion Victor Hugos, dessen Cromwell-Vorrede drei Epochen der Menschheitsgeschichte, die primitive, die antike und die moderne, in der lyrischen, epischen und dramatischen Dichtungsgattung ihre Entsprechung finden läßt (wofür Bibel, Homer und Shakespeare als Zeugen angerufen werden), auf diese phantastische Projektion beruft sich noch der letzte Vertreter einer Entwicklungslehre, der Welschschweizer Ernest Bovet[1], der in der französischen Literatur die dreimalige Wiederholung dieser Stufenfolge innerhalb der drei Aeren des katholischen Feudalismus, des Absolutismus und des nationalistisch-demokratischen Zeitalters erweisen will. Die Reihenfolge soll naturgegeben sein, wie die der Tageszeiten. Wie die erwachende Morgenstunde lyrisch, die reife Tageshelle des Mittags episch, der Kampf zwischen Licht und Finsternis dramatisch ist, so soll keiner Idee ein anderer Entwicklungsgang beschieden sein können als dieser: zunächst lyrische Begrüßung als neuer Glaube, dann epische Ausbreitung in mehr oder weniger vollkommener Verwirklichung und schließlich dramatischer Untergang beim Eindringen eines neuen Prinzips.

die neuere Dichtungsgeschichte schon etwas verwischt. — Die „Vorlesungen über alte und neue Literatur" stellen die homerischen Gesänge mit indischen, persischen, nordischen und altdeutschen Helden- und Göttergedichten auf eine Stufe und lassen trotz einer gewissen Einschränkung das Paradigmatische des Werdeganges bestehen: „wie denn in aller Poesie diese Elemente oder Stufen der Sage, des Gesanges, und das geistige Bild, wie man das bewegliche, fortschreitende Ebenbild des Lebens nennen könnte, obwohl nicht immer in derselben Ordnung sich wiederfinden, auf deren Verschiedenheit sich auch das Wesen jener drey poetischen Gattungen, der epischen, lyrischen und dramatischen Kunst gründet." (Sämtl. Werke 2. Aufl. Wien 1822, Bd. 1, S. 36.)

[1] Lyrisme. Epopée. Drame. Une loi de l'histoire littéraire exqlipuée Paris 1911.

Seitdem die Didaktik als Dichtungsgattung von formaler Eigenheit endgültig ausschied[1], ist allen entwicklungsgeschichtlichen Theorien, gleichviel, ob sie Epos oder Lyrik an den Anfang stellen, das gemeinsam, daß sie dem Drama die dritte und letzte Stelle anweisen, sei es als Höhepunkt, sei es als Verfallssymptom[2]. In der Tat ist keine alte Literatur bekannt, in der das Drama nicht erst nach Lyrik und Epos ausgeprägte Form und kunstmäßige Behandlung gefunden hätte. Es gibt sogar Völker im Orient und im germanischen Norden, die trotz hochentwickelter Literatur in ihren religiösen Kultformen zu keinem Drama gelangen konnten oder wenigstens nicht dazu gelangt sind[3]. Aber überall dort, wo das Drama fehlt, sind auch Lyrik und Epos ungeschieden, und es scheint, daß erst die Entwicklung der dramatischen Form eine Auseinandersetzung der Gattungsbegriffe überhaupt notwendig machte. Und zwar nicht nur in der Theorie. Auch in der Ausübung wird die Ausdrucksfähigkeit dramatischer Rollendarstellung sowohl der individuellen Bekenntnislyrik als der lebendigen epischen Veranschaulichung zur Steigerung ihrer Mittel verholfen haben. Dramatische Elemente

[1] Der Letzte, der noch an ihr festhielt, war Veit Valentin (Poetische Gattungen. Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte N. F. 5, S. 35 ff.) Auf Grund des Gehaltes kam er zu einer Scheidung von epischer, lyrischer und reflektierender Gattung, während er dem Drama nur eine Geltung als poetische Form zuerkannte. Umgekehrt hatte Goethe die Didaktik ausgeschlossen, weil sie nach dem Inhalt ihren Namen habe, während die drei eigentlichen Dichtarten der Form nach unterschieden seien (W. A. I. 41, 2. S. 225)

[2] Das eine bei Friedr. Theod. Vischer (Aesthetik § 896. 2. Aufl. Bd. 6, S. 263): „die vollkommenste Erfüllung des Begriffes der Kunst, die reifste und daher späteste Frucht ihres Wachstums." Das andere bei Gervinus (Geschichte der deutschen Dichtung. 4. Bd. 5. Aufl. S. 19): „Das Epos fällt in Zeiten, wo die Kraft der Phantasie so lebendig ist, daß sie keiner Hülfe bedarf; aber das Drama in solche, wo die Sinnlichkeit stumpf geworden ist, und wo daher dem Auge eine hinzukommende Nahrung geboten wird, die die erschlaffte Sinnlichkeit und Einbildungskraft unterstützen soll."

[3] Neuerdings hat Bertha S. Philpotts (The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama. Cambridge 1920) die Nachwirkung von Fruchtbarkeitsriten in den halbdramatischen Formen der Eddadichtung erkennen wollen.

haben Epos und Lyrik in der Entwicklung ihrer Eigenform ebenſo gefördert, als epiſche und lyriſche Elemente dem Aufbau der dramatiſchen Form zu Hülfe kamen. Aus einer noch ungeſchiedenen Urform, wird man ſagen dürfen, haben ſich die Gattungen unter gegenſeitiger Hülfeleiſtung entbunden. Lyrik und Epos waren nicht eher ganz fertig, als bis das Drama als drittes neben ihnen ſtand. Denn daß das Drama erſt aus den fertigen Formen der Lyrik und des Epos zuſammengeſetzt worden ſei, läßt ſich entwicklungsgeſchichtlich nicht mehr halten, ſeit der mimiſche Tanz als urſprünglichſte Ausdrucksform für das kollektive Seelenleben des Naturmenſchen erkannt worden iſt. Das war noch kein Drama, aber wohl ſchon Theater, und als ſolches ein Urelement des Dramas. Aus dieſem theatraliſchen Keim laſſen ſich lyriſche, epiſche und dramatiſche Formen entwickeln, ohne daß die eine aus der andern hergeleitet werden kann.

Wollte man Urtheater unberechtigterweiſe mit Drama gleichſetzen, ſo könnte man in einer dritten entwicklungsgeſchichtlichen Aufreihung dem Drama ſogar die Priorität zuerkennen wollen. Das hat im Ernſt niemand verſucht. Wohl aber hat man das Kunſtwerk der Zukunft im Sinne Richard Wagners, die krönende Zuſammenfaſſung aller Künſte, als eine Rückkehr zur urſprünglichen Gemeinſchaft der menſchlichen Ausdrucksfunktionen auffaſſen wollen. Dieſe zeitbedingte Zwecktheorie indeſſen, die mehr Programm als Geſchichte gab, ſcheint ihrer Widerlegung durch den Gang der Entwicklung entgegenzuſehen. Für die Poetik bleibt ſie wichtig, weil man unter ihrem Einfluß dazu neigen konnte, das Drama aus der Dichtung herauszunehmen und als eine Sonderkunſt zu den poetiſchen Gattungen überhaupt in Gegenſatz zu bringen[1].

Jene Abſtufung, die dem Drama den dritten Platz in der Entwicklungsreihe zuwies, ſchien nicht allein geſchichtlich begrün-

[1] So Max Foth: Das Drama in ſeinem Gegenſatz zur Dichtkunſt. Leipzig 1902. — Hugo Dinger, Dramaturgie als Wiſſenſchaft. Leipzig 1904/5. Bd. 1, S. 242 ff. Bd. 2, S. 96 ff. 197 ff.

det, sondern erhielt ihre weitere Stütze in der dialektischen Konstruktion Hegels. Die Lyrik als rein subjektive und die Epik als objektive Dichtungsgattung sollten im Drama zur objektiv-subjektiven Synthese gelangen, deren Voraussetzung die epische Entfaltung großer Handlungen und die lyrische Sprachform leidenschaftlichen Empfindungsausdruckes war. Diese schon von A. W. Schlegel und Schelling vorgebildete Auffassung, die danach bei Fr. Th. Vischer, Carrière, Wackernagel und vielen anderen als ausgemacht angesehen wurde, und noch Nietzsches Analyse der griechischen Tragödie in dionysisch-lyrische und apollinisch-epische Elemente zu Grunde lag, kann bei näherer Prüfung keine Erklärung für die Form des Dramatischen geben[1]. Als Synthese von Lyrik und Epik ergäbe sich ein lyrisches Epos, wie wir es etwa in Dantes Göttlicher Komödie und Klopstocks Messias verwirklicht sehen, aber kein Drama. Es fehlt der Vereinigung lyrischer und epischer Elemente das theatralische Element raumfüllender Bewegung, das selbst für das Buchdrama eine formbestimmende Vorstellung bleibt.

Auch an der objektiven Antithese des Epos gegenüber der subjektiven Lyrik kann man zweifeln, denn eigentlich hat nur das Drama, weil es die Person des Dichters völlig verschwinden läßt, rein objektiven Charakter, während das Epos dank der Rolle des Erzählers die objektiv-subjektive Zwischenstellung zwischen Drama und Lyrik beanspruchen darf. In anderer Hinsicht wiederum kann die Lyrik in ihrer Zeitform zwischen der erzähl-

[1] A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hsg. v. Minor 2, 321. — Schellings Philosophie der Kunst (Sämtl. Werke I, 5 S. 687). — Hegels Vorlesungen über Aesthetik, hsg. v. Hotho, Bd. 3, S. 222, 322 ff. — Fr. Th. Vischer, Aesthetik § 895 f. (2. Aufl. Bd. 6, S. 261 ff.) — Mor. Carriere: Das Wesen und die Formen der Poesie. Leipzig 1854, S. 225 ff. — Fr. Nietzsche: Die Schule der Tragödie. Taschenausgabe. Bd. 1, S. 117 ff. — E. Elster: Ueber die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Marburger Universitätsprogr. 1903, S. 2. — Rob. Hartl: Versuch einer psycholog. Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien 1924, S. 4 ff.

ten Vergangenheit des Epos und der vergegenwärtigenden Darſtellung des Dramas vermitteln. Man wird alſo das Verhältnis der drei Gattungen nicht im Bilde einer Pyramide, deren Spitze das Drama iſt, ſehen dürfen, ſondern eher als ein Dreieck, das drei gleich weit von einander entfernte Punkte zu einander in Beziehung ſetzt.

Natürlich kann das Drama ſowohl epiſche als lyriſche Elemente in ſich ſchließen; aber in demſelben Sinne kann ein lyriſches Werk Syntheſe epiſcher und dramatiſcher Elemente ſein. Dem „Prometheus“ Goethes liegt mit dem ganzen Mythenkreis des Titanenkampfes ein epiſcher Stoff zu Grunde; Goethe wollte ein Drama daraus machen; aber die Prometheus-Ode iſt nicht, wie „Dichtung und Wahrheit“ fälſchlich darſtellt, ein Monolog aus dieſem Drama, ſondern eine Konzentration des Ganzen, die man als lyriſches Gebilde und als Ausdruck des eigenen Seelenzuſtandes des Dichters anſprechen muß. Ein anderes Beiſpiel, das die Syntheſe lyriſcher und dramatiſcher Elemente im Epiſchen[1] beweiſen kann, iſt der „Werther“. Die Briefe des erſten Teils ſind unzweifelhaft unmittelbare Niederſchläge der Wetzlarer lyriſchen Stimmung, und einer von ihnen berührt ſich mit der Ganymed-Ode[2]. In einer zweiten Erlebnisphaſe, durch Jeruſalems Kataſtrophe zur Objektivierung geführt, beabſichtigte Goethe dann, ſeine Wetzlarer Situation als Schauſpiel zu behandeln (an Keſtner Juli 73), und auf dieſe Konzeption iſt der dramatiſche Zug des zweiten Teiles zurückzuführen[3].

Goethe ſelbſt hat in den „Noten und Abhandlungen zu beſſerem Verſtändnis des Weſtöſtlichen Diwans“ es ausgeſprochen, daß die drei echten Naturformen der Poeſie, die klar erzählende

[1] So fragt auch Thomas Mann (Rede und Antwort S. 24): „Sind im Roman nicht Lyrik und Drama beſchloſſen, ſo gut wie im Drama Epos und Lyrik?“

[2] Köſter: Goethe-Jahrbuch 29, 57 ff.

[3] Vgl. die Analyſe der dramatiſchen und lyriſchen Elemente bei Wolf Dohrn: Die künſtleriſche Darſtellung als Problem der Aeſthetik. Beiträge zur Aeſthetik 10, Hamburg und Leipzig 1907, S. 118 ff.

(Epos), die enthusiastisch aufgeregte (Lyrik) und die persönlich handelnde (Drama) in dem kleinsten Gedicht vereinigt sein können[1]. Wenn er nun die schätzenswertesten Balladen aller Völker als Zeugen dafür aufruft, daß durch solche Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervorgebracht werden könne, und wenn er im ältesten griechischen Trauerspiel diese Verbindung noch erhalten sieht, die erst später mit dem Zurücktreten des Chors sich gelockert habe, so liegt darin eigentlich der Gedanke, die Vereinigung nicht für eine spätere Mischung der ursprünglich einfachen Naturformen, sondern geradezu für die ursprünglichste Naturform anzusehen. Als er zwei Jahre später in „Kunst und Altertum" seine „Ballade" auszulegen hatte, sprach er auch ganz deutlich aus, daß der Sänger einer Ballade die drei Grundarten der Poesie im Wechsel des Vortrags beherrschen und daß an einer Balladenauswahl die ganze Poetik sich müsse erläutern lassen, „weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Urei, zusammen sind"[2].

Wenn nun Goethe an der erstzitierten Stelle den Wunsch nach einem Schema, das die „äußeren zufälligen Formen" und die „inneren notwendigen Uranfänge" in faßlicher Ordnung darbrächte, dem gleich gerichteten Ordnungsbestreben der Naturkunde an die Seite stellte, so mußte er zurückdenken an sein eigenes früheres Unternehmen, aus der einfachen Urpflanze alle Pflanzenarten herzuleiten. Aber er mußte sich dabei auch bewußt werden, daß hier die Dinge anders lagen, daß hier keine durchlaufende Entwicklung vom Einfachsten zu zusammengesetzten höheren Formen gesetzmäßig sich vollzog, sondern daß die primitive Urform sich bereits als Vereinigung derselben Elemente analysieren ließ, die erst mit ihrer Loslösung zu reinen Formtypen sich auswachsen konnten, um weiterhin in neuen Mischungen sich zu vermannigfaltigen.

[1] W. A. I, 7, S. 118.
[2] W. A. I. 41, 1, S. 224.

Ob Goethe zu dieser, seiner ganzen Naturanschauung widersprechenden Folgerung gelangte, läßt sich aus der kurzen Note nicht erkennen; wohl aber gibt diese Stelle eine Andeutung, wie er sich das aufklärende Ordnungsschema dachte. Zunächst sollten die drei Hauptelemente in einem Kreis einander gegenübergestellt werden, und dazu waren Musterstücke zu suchen, wo jedes Element einzeln obwaltete. „Alsdann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist".

Das eine Musterbeispiel war schon gefunden. „Das Homerische Heldengedicht ist rein episch; der Rhapsode waltet immer vor, was sich ereignet, erzählt er; niemand darf den Mund auftun, dem er nicht vorher das Wort verliehen, dessen Rede und Antwort er nicht angekündigt. Abgebrochene Wechselreden, die schönste Zierde des Dramas, sind nicht zulässig."

Wie sich nun dieser reine Formtypus verändern kann, hat Goethe an dem Beispiel eines modernen Improvisators, der auf öffentlichem Markte einen geschichtlichen Gegenstand zu behandeln hat, erläutern wollen: „er wird, um deutlich zu sein, erst erzählen, dann, um Interesse zu erregen, als handelnde Person sprechen, zuletzt enthusiastisch auflodern und die Gemüter hinreißen". Das Beispiel ist konstruiert, um die Einmischung dramatischer und lyrischer Elemente zu veranschaulichen. Ein literarisches Musterstück dieser Art wäre kaum zu finden. Dagegen könnte man eine entwicklungsgeschichtliche Uebergangsform vom Epos zum Drama etwa bei jenen chinesischen Rhapsoden erkennen, die ihren Vortrag gleichzeitig durch Schattenfiguren veranschaulichen ließen[1]. Indem Goethe dagegen eine unmittel-

[1] H. Lüders: Die Sambhikas: Ein Beitrag zur Geschichte des indischen Dramas. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1916, S. 720 ff. — Eine Rückbildung von theatralischer zu rhapsodischer Darstellungsweise ist dann wieder jene mittelalterliche Vorstellung, daß ein Rezitator Calliopius den Text der Terenzschen Komödien gesprochen habe, während stumme Pantomi-

bare Entwicklung vom Rhapsoden zum Mimen zu konstruieren versuchte, war er jener Erörterung des Jahres 1797 eingedenk, da er angeregt durch A. W. Schlegels Hermann und Dorothea-Kritik gemeinsam mit Schiller sich den Unterschied von Epos und Drama an der verschiedenen Vortragsweise klar gemacht hatte[1].

Ein Versuch, an der Konstruktion des von Goethe gewünschten Schemas weiterzubauen, kann von der gleichen Frage nach der Stellung des Dichters zu seinem Gegenstand und zu seinem Publikum ausgehen. Goethe wollte sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, vergegenwärtigen. Aber den Rhapsoden dachte er sich hinter einem Vorhang lesend; er sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; man sollte von seiner Persönlichkeit abstrahieren und nur die Stimme der Musen zu hören glauben. Goethe folgte darin der Meinung des Aristoteles (Kap. 24), der unter Berufung auf Homer vom epischen Dichter verlangt hatte, er solle so wenig als möglich selbst reden.

Solche Zurückhaltung entspricht indessen nicht der Stellung, die der epische Dichter in seinem Werk tatsächlich einnimmt. Er selbst führt das Wort und bittet die Muse um ihren Beistand. Er ist der Mittler, durch dessen Person die Zuhörer und Leser allein Zugang zu dem Berichteten finden; sie hören, was er gehört hat, und sehen, was er gesehen hat, einzig durch seine Stimme. Aber nicht nur durch Erzählung und Beschreibung, sondern auch durch die Beiwörter der Ruhmes oder des Tadels, mit denen er die Handlungen seiner Gestalten begleitet, ist er von Anfang bis zu

men die sichtbare Handlung verkörperten. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas[2], Bd. 1 S. 6. — M. Herrmann: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte. Berlin 1914. S. 284 ff. — Aehnliche Zersetzung der theatralischen Form wiederholt sich in der Gegenwart, wenn Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" nach einem Schweizer Märchen gelesen, gespielt und getanzt wird.

[1] Zusammengestellt in dem kleinen Aufsatz „Ueber epische und dramatische Dichtung". W. A. I. 41, 2, S. 220 ff.

Ende perſönlich beleuchtend und bewertend zugegen. Der Platz des Erzählers befindet ſich zwiſchen ſeinem Publikum und ſeinem Gegenſtand. Im Drama dagegen ſteht der Gegenſtand zwiſchen Publikum und Dichter; der Platz des Dramatikers liegt hinter dem Gegenſtand, der durch ihn in Bewegung geſetzt wird. Ihn und nicht den Epiker können wir uns vom Vorhang verhüllt denken. Der Dramatiker verbirgt ſich gleich dem Puppenſpieler, der in jeder von ihm gelenkten Figur ſeine Finger hat, ohne ſelbſt ſichtbar zu werden. Jede Rolle iſt ein Stück ſeines vielfach geſpaltenen Ich; durch alle ſpricht er; aber ſein Ich tritt nicht in Erſcheinung und kommt nicht zu Worte, es ſei denn auf dem Theaterzettel oder im Prolog, jenen beiden Hülfsmitteln, die als epiſche Ergänzungen der dramatiſchen Form bezeichnet werden dürfen. Nur in dieſen Worten iſt der dramatiſche Dichter ſelbſt der Vermittler, während er ſonſt die Mittlerſchaft der Darſteller in Anſpruch nimmt.

Gelangen wir ſomit zu der Vorſtellung, daß der Dramatiker hinter ſeinem Gegenſtand verſchwindet, während der Epiker zwiſchen Publikum und Gegenſtand eine Mittelſtellung einnimmt, ſo fehlt noch der Platz des Lyrikers, deſſen Stellung gleichfalls beſtimmt werden muß. In der reinen Lyrik gibt es keinen Dualismus zwiſchen Dichter und Gegenſtand. Der Dichter iſt ſelbſt der Gegenſtand, und er braucht keine Vermittlung, weil er gar kein Publikum vorausſetzt. Während die äußere Form der epiſchen und dramatiſchen Dichtung erſt durch Rückſichtnahme auf Leſer, Hörer und Zuſchauer beſtimmt iſt, hat die reine Lyrik nur innere Form. Sie iſt Selbſtdarſtellung und Selbſtbefreiung durch Offenbarung eines von Gefühls- oder Gedankenerlebniſſen belaſteten und von inneren Bildern erfüllten Seelenzuſtandes.

Gibt die reine Lyrik nur Innenanſicht, ſo kann das reine Drama eigentlich nur Außenanſicht geben. d. h. die Seelenvorgänge werden nur erkennbar, ſoweit ſie in Wort und Bewegung vor der Oeffentlichkeit ſich kundtun. Einzig der Monolog iſt ein der

Lyrik entlehntes Hülfsmittel, um auch verborgene Regungen zur Aussprache zu bringen. Aber in eigener Person kann der dramatische Dichter nichts dazu tun, um das dunkle Seelenleben der Handelnden aufzuhellen und zu klären. Das kann dagegen der epische Erzähler dank seiner Zwischenstellung und kraft der Allwissenheit, zu der ihn das Ueberschauen der ganzen Geschichte befähigt. Er kann verborgene Zusammenhänge aufdecken oder öffentlich Geschehenes verschweigen, er kann in seelische Tiefen hineinleuchten, um kaum Gedachtes zu analysieren, und kann wiederum allen Handelnden Bekanntes dem Leser vorenthalten; er kann von niemand Gesehenes beschreiben und Kommendes vorausdeuten, aber er kann auch, wenn er will, den Leser raten lassen; er kann die Innenansicht unausgesprochener Seelenvorgänge enthüllen und kann doch wiederum wie ein Chronist sich mit den Tatsachen der Außenansicht begnügen[1]. Auch den neutralen Standpunkt der sachlichen Vermittlung zwischen Publikum und Gegenstand kann er verlassen. Er kann entweder zu den Hörern treten, mit ihnen sich in Beziehung setzen und sich persönlich an sie wenden, um erklärend und urteilend ihnen vorzudenken, ja sogar mit illusionsstörender Ironie über die Weiterführung der Geschichte mit ihnen zu beraten. Oder er kann zum Gegenstand treten und sich mit persönlicher Beteiligung in die Handlung mischen, urkundliche Materialien fingie-

[1] Vgl. O. Ludwigs nicht ganz scharfe Scheidung zwischen eigentlicher Erzählung und szenischer Erzählung (Ausgabe von Ad. Stern, Bd. 6, S. 202 ff.) Ein Beispiel für die Unterscheidung von Außen- und Innenansicht bietet Wassermanns Caspar Hauser. Der szenischen Erzählung bleibt das Innenleben des Findlings verschlossen. Die Deutung seines Wortes „Ja das Holzpferdchen ist lebendig geworden" kann nur durch Vermutungen des Lord Stanhope gegeben werden: „Ohne Zweifel glaubte er mit diesem kindlichen Sinnbild alles dargelegt zu haben, was ihm das entschleierte Antlitz der Vergangenheit verraten hatte. Er mochte die Gewalten ahnen, die sein Schicksal geformt hatten" (S. 329). Kurz vorher (S. 328) ist aber einmal in Caspars Inneres geführt: „Was er doch alles spricht, dachte Caspar, der kaum zu folgen vermochte." — Mancherlei andere Beispiele bei Walzel: Von erlebter Rede. Zeitschr. für Bücherfreunde. 1924. S. 17—28. Dazu E. Blaß: Die Literatur. Juni 1925, S. 572 f.

ren oder zur Verſtärkung der Wirklichkeitsilluſion die Handlung im Ichton als ſelbſterlebt wiedergeben. Im einen Fall kann von Subjektivierung des Objektiven, im andern von Objektivierung des Subjektiven geſprochen werden; es iſt aber auch mit Jean Pauliſcher Miſchung beider Prinzipien möglich, daß der Erzähler, den Blickpunkt wechſelnd, ſowohl mit der Hörerſchaft in Verbindung tritt als auch miterlebend an der Handlung teilnimmt[1].

Der objektiv-ſubjektiven Zwieſpältigkeit der epiſchen Form ſteht die offene Subjektivität der reinen Lyrik und die geſchloſſene Objektivität des Dramas gegenüber. Und im Hauptpunkt ſtehen dieſe beiden gegenſätzlichen Gattungen nunmehr gegen das Epos zuſammen: beide geben unvermittelte *Darſtellung* während das Epos vermittelnden *Bericht* gibt. Beide *vergegenwärtigen*, was der Epiker als *vergangen* erzählt. In jene von Goethe und Schiller als weſentlich erkannte Unterſcheidung, „daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker ſie als vollkommen gegenwärtig darſtellt", kann alſo auch die reine Lyrik einbezogen werden. Ihre Zeitform iſt Gegenwart[2]; der Augenblick, den ſie darſtellt, kann wohl den Erinnerungsinhalt der Vergangenheit in ſich ſchließen, aber wo die Erzählung des Vergangenen zur Hauptſache wird, iſt die Grenze der reinen Lyrik überſchritten und durch Aufnahme epiſcher Elemente die Richtung zu den Zwiſchenſtufen der Ballade und des epiſchen Liedes eingeſchlagen. Bericht iſt an die Stelle von Darſtellung getreten. Auch nach der entgegengeſetzten Seite des Dramatiſchen hin iſt eine Verſchiebung möglich. Reine Lyrik iſt Selbſtdarſtellung; Dramatik Darſtellung durch Rollen. Ein dramatiſches Element beherrſcht die Lyrik bereits in der Rollenlyrik, deren Selbſtdarſtel-

[1] O. Walzel: Zeitform im lyriſchen Gedicht. Funde und Forſchungen. Feſt- Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910, und bei Kurt Forſtreuter: Die deutſche Icherzählung. Berlin 1924.

[2] O. Walzel: Zeitform im lyriſchen Gedicht. Funde und Forſchungen. Feſtgabe für Wahle. Leipzig 1921, S. 195 ff.

lung Fiktion ist[1]. Ein weiteres dramatisches Element ist die Folge von Augenblicken, die nach einander vergegenwärtigt werden. Schillers „Erwartung" etwa mit den refrainmäßigen Fragen: „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen? . . . Stille, was schlüpft durch die Hecken? . . . . Rief es von ferne nicht leise? . . . Hör' ich nicht Tritte erschallen?" ist in der Zeitfolge einem dramatischen Monolog oder einem Opernrezitativ zu vergleichen. Nur würden Monolog und Rezitativ mit dem Eintritt der Geliebten schließen, während das Gedicht überraschender Weise, um zum Abschluß zu kommen, in Erzählung übergeht:

Und leis, wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint,
So war sie genaht, ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund.

Das ist die Vergangenheitsform epischen Berichtes. Die dramatische Zeitform dagegen ist fortrollende Gegenwart, eine Kette vergegenwärtigter Augenblicke, eine Folge aneinandergereihter Gegenwarten[2]. Wohl kann Vorausliegendes berichtet werden, indem der Bericht selbst als Darstellung vergegenwärtigt wird; aber die Darstellung selbst ist an die Folge des Zeitablaufes gebunden. In der epischen Form dagegen ist Gegenwart nur die Anwesenheit des Erzählers; alles was er zu erzählen hat, liegt voraus in Vergangenheit und Vorvergangenheit, und mit der

[1] Wolf Dohrn (a. a. O. S. 92 ff.) wendet ein, daß der Unterschied zwischen persönlicher und Rollenlyrik nur ein literarhistorischer, kein ästhetischer sei. Das mag für „Jägers Abendlied", Mörikes „Verlassenes Mägdlein" und Walthers „Under der linden" zutreffen. Ausgesprochene Rollenlieder sehe ich dagegen nur da, wo der Name der Rolle genannt und damit das Schicksal einer bekannten mythischen oder historischen Figur heraufbeschworen wird, aus dem allein die Situation des Liedes verständlich werden kann; z. B. Goethes „Prometheus", Schillers „Klage der Ceres", Bérangers „Les adieux de Marie Stuart".

[2] Ernst Hirt: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig 1923, S. 88 f. — Albr. Schaeffer: Dichter und Dichtung. Leipzig 1923, S. 244.

Reihenfolge ſeines Berichtes kann er beliebig ſchalten. Der Erzähler iſt nicht nur, wie Thomas Mann[1] ſagt, „der raunende Beſchwörer des Imperfekts"; ihm ſteht auch das Plusquamperfekt zu Gebote, ſind doch die „retrogradierenden Elemente", wie Goethe an Schiller ſchrieb (23. Dez. 1797) vorzugsweiſe epiſch. Er kann auch das Futurum gebrauchen, aber eigentlich doch nur als Futurum exactum, denn die Vordeutungen auf kommende Ereigniſſe haben vom Standpunkt des Erzählers aus bereits ihre Erfüllung gefunden, und ſelbſt die epiſchen vaticinationes ex eventu betreffen Dinge, die die handelnden Perſonen nicht mehr erleben werden, um deren Erfüllung aber der Erzähler weiß. Für die berichtete Handlung bedeuten ſie unbeſtimmte Zukunft, für den Erzähler bereits Vergangenheit, denn ſie liegen vor der Schwelle der Gegenwart, in der er ſteht. Sogar utopiſche Zukunftsſchilderungen ſind nur als Rückblick möglich, indem für den Erzähler eine Gegenwart fingiert wird, die in noch weiterer Zukunft liegt als das Erzählte. Eine Ausnahme ſcheinen nur die Viſionsdichtungen zu bilden, die aber doch nichts anderes bedeuten als den Bericht eines inneren Erlebniſſes, das bereits der Vergangenheit angehört, alſo epiſcher Stoff iſt, aber in ſeiner Innerlichkeit den Gegenſtänden der Lyrik ſich nähert.

Auch von einem Praeſens exactum als epiſcher Zeitform könnte man ſprechen bei allen Momenten, die innerhalb des Berichtes indirekt vergegenwärtigt werden. Schiller hat das in ſeinen Bemerkungen zu Goethes Aufſatz (26. Dezember 1797) ſehr fein hervorgehoben: „Die Dichtkunſt als ſolche macht alles ſinnlich gegenwärtig, und ſo nötigt ſie auch den epiſchen Dichter, das Geſchehene zu vergegenwärtigen, nur daß der Charakter des Vergangenſeins nicht verwiſcht werden darf". Eine ſolche Verwiſchung ſcheint nur dann aufzutreten, wenn der Erzähler ganz ausſcheidet und das Wort dem monologiſierenden Tagebuchſchreiber oder den dialogiſierenden Briefſchreibern überläßt. Damit würde ſich eine Entwicklung in der Richtung

[1] Der Zauberberg, Berlin 1925, Bd. 1, S. 9.

zur dramatischen Form anbahnen. Das wahre epische Praesens aber liegt nur in den Zwischenreden, mit denen der Erzähler seinen Bericht unterbricht.

Aus dem Gegensatz von Bericht und Darstellung hat Ernst Hirt[1] das Formgesetz der drei Gattungen herzuleiten versucht, indem er die äußeren Formunterschiede durch Gesichtspunkte der inneren Form ergänzte. Indessen besteht zwischen der Zweizahl der Kategorien und der Dreizahl der Gattungen ein gewisses Mißverhältnis, und die Beschränkung auf diese Unterscheidung würde ein einseitiges Bild ergeben, insoweit Drama und Lyrik in ein unveränderliches Zusammengehörigkeitsverhältnis gegenüber der isolierten Epik gestellt erschienen. Die von hier aus geschaute Konstellation verschiebt sich indessen sofort, wenn statt der Stellung des Dichters einmal der Gegenstand der Dichtung zum Ausgangspunkt der Betrachtung genommen wird. Dann stellt sich die alte Erkenntnis ein, daß Epos und Drama zusammengehören als die pragmatischen Dichtungsgattungen, die in stofflicher Gütergemeinschaft leben und dieselbe Handlung zum Gegenstand haben können, die im Epos als Vergangenes berichtet, im Drama als gegenwärtig dargestellt wird. Dagegen gibt es einen reinen Typus der Lyrik, der überhaupt keine Handlung kennt. Goethes „Ueber allen Gipfeln ist Ruh", das von Georg Brandes als das bezwingendste Landschaftsgedicht der Weltliteratur bezeichnet worden ist, gibt keinerlei äußeren Vorgang, keine Bewegung, kein Geschehen, keine Folge; es ist eine Spiegelung der ruhigen Landschaft im Gemüt, ein in einen Augenblick zusammengedrängtes Erleben, eine bildhafte Stimmung, ein dadurch ausgelöstes inneres Klingen, ein Seelenzustand.

Wenn Goethe das epische Musterbeispiel seines Schemas in

[1] Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig und Berlin 1923. Auf diesem Wege war bereits Wolf Dohrn in seiner Untersuchung „Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik". Beiträge zur Aesthetik 10. Hamburg und Leipzig 1907, S. 66 ff.

der homerischen Dichtung finden wollte, so kann man nun als Paradigma reiner Lyrik nichts Besseres als seine eigene Dichtung einsetzen. Ist doch außer diesem Naturhauch reiner Abendstimmung, wie er schon bei Alkman und Sappho vorklang, noch manches andere Beispiel handlungsloser, einsamer Lyrik bei dem „Schöpfer des humanen Seelenliedes“[1] anzutrefffen. Aber nicht nur bei ihm. Emil Geiger[2], der an dem Beispiel Gottfried Kellers das Wesen der Lyrik zu ergründen unternahm, ist dazu gelangt, in der Zeitauffassung den Hauptunterschied zwischen Pragmatik und Lyrik zu erblicken. „Die Lyrik greift aus der Zeitreihe einen Moment heraus und stellt ihn isoliert als Zustand dar: sie ist sozusagen allein zeitlos. Im Gegensatz zu ihr bietet die Pragmatik eine Zeitreihe, ihre Absicht ist die Darstellung einer sich entwickelnden Handlung“. Das sind, wie Geiger selbst erklärt, nur Richtlinien und keineswegs starre Grenzen; schon ein Ueberwiegen des Zustandes über die Entwicklung gibt für den lyrischen Charakter den Ausschlag. Aber, wie man nun in Weiterführung Geigers sagen kann, wenn die Lyrik überhaupt Handlungsfolge wiedergeben will, so kann sie es nur durch Annäherung an eine der pragmatischen Gattungen erreichen: entweder sie berichtet die Handlung als vergangen und neigt sich damit dem Epischen zu, oder sie stellt ein Nacheinander vergegenwärtigter Augenblicke dar und bewegt sich damit in der Richtung zum Dramatischen.

Zustand und Handlung sind demnach die beiden weiteren Kategorien, die vom Gesichtspunkt des poetischen Gegenstandes aus die Gattungsunterschiede erkennen lassen. Hier bleibt es indessen bei keiner Zweiteilung, da der Begriff der

[1] Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes. München 1925, S. 231 ff.

[2] Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik. Halle 1905, S. 5 f. Aehnlich Helene Herrmann in ihrem Vortrag über „die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht“ auf dem 1. Berliner Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Handlung für Epos und Drama durch die beiden vorher gefundenen Kategorien Bericht und Darstellung wiederum zu scheiden ist, so daß gerade die Zeitauffassung nun auch zwischen den beiden pragmatischen Gattungen eine klar erkennbare Grenze zieht. Ist die Lyrik gewissermaßen zeitlos, so hat die berichtete Handlung des Epos eine an sich unbegrenzte Zeit für ihre Entwicklung zur Verfügung; die Handlung des Dramas aber ist durch das Gebot der Vergegenwärtigung zeitlich begrenzt und durch die Bedingungen der Darstellung im Raum auch räumlich beschränkt, so daß die sogenannten drei Einheiten zwar nicht in der engherzigen Formulierung der französischen Pedanterie, aber wohl in der liberalen Berücksichtigung praktischer Notwendigkeiten als dreifache Beschränkung der Handlung, der Zeit und des Raumes unwidersprechliche Geltung haben.

Dem großen Epos ist keine dieser Beschränkungen auferlegt. Das hat schon Aristoteles (Kap. 24) festgestellt, und Wilhelm v. Humboldt hat es ausgeführt, als er neben Objektivität und Parteilosigkeit den Umfang, d. h. den viel umfassenden und allgemeinen, auf die ganze Lage der Menschheit gerichteten Blick für ein Hauptelement der Epik erklärte[1]. Friedrich Schlegel hat sodann diese Totalität ganz in Goethes Sinn auf das Musterbeispiel Homer bezogen: „Ist der Umfang der epischen Dichtart durchaus unbegrenzt; so darf es einem Dichter oder einer Dichterschule dieser Gattung nur nicht an Raum und Zeit fehlen, und die stetige Erzählung wird nicht eher aufhören, als bis der Stoff erschöpft und eine ungefähr vollständige Ansicht der ganzen umgebenden Welt vollendet ist, etwa wie sie die homerische Poesie gewährt[2]".

[1] Aesthetische Versuche. 1. Teil. Ueber Goethes „Hermann und Dorothea". Braunschweig 1799. Akademie-Ausgabe Bd. 2, S. 241, 256, 263, 285.

[2] Sämtliche Werke. 1. Aufl. Bd. 3, S. 122. An einer anderen Stelle (S. 113) sagt er allerdings, das epische Gedicht fange in der Mitte an und schließe in der Mitte. „Gewiß ist es wenigstens, daß beyde, die Ilias und Odyssee, nur aufhören, nicht eigentlich schließen."

Ein unbegrenztes Weltgeschehen, dem man wohl einen äußerlichen Abschluß geben, das man aber nicht zu erschöpfendem Ende führen kann, füllt den kosmischen Schauplatz in vielen nebeneinanderhergehenden Strömen. Dadurch, daß alles als vergangen vorgetragen wird, also unabänderlich und fertig ist, verliert die menschliche Handlung den Schein der unabhängigen Freiheit und fügt sich einem unendlichen Ursachenkomplex ein, als dessen Spielball das menschliche Einzelschicksal gelenkt und geschleudert wird. Im Epos treten die Schicksalsmächte selbst in Erscheinung, während die Tragödie, nachdem sie sich aus der Kulthandlung herausentwickelt hat, sich auf die sichtbare Welt beschränkt und das Verhältnis des Menschen zum Transszendenten nur vom Menschen aus zur Darstellung bringt. Wird diese Beschränkung einmal durch einen deus ex machina durchbrochen, so handelt es sich um ein dem Epos entlehntes Requisit, das im Drama doch nur symbolische Bedeutung gewinnen kann. Jeder menschliche Willensakt aber erhält dadurch, daß er als Gegenwart dargestellt wird, eine Aktualität, die für den Gang des weiteren Geschehens folgewirkende Bedeutung beansprucht. Das ist der Sinn des Jean Paulschen Satzes: „Im Epos trägt die Welt den Helden; im Drama trägt ein Atlas die Welt“[1]. Durch die Beschränkung der Handlung auf ein Stück im Raum sich auswirkender Gegenwart erscheint der in den Vordergrund gedrängte einzelne Mensch in einer gesteigerten Proportion gegenüber dem Weltgeschehen, in einer Selbständigkeit, die ihn von dem erdrückenden Maßstab des unendlichen Kausalzusammenhangs befreit, in einer Plastik, die ihn aus dem Hintergrund des allgemeinen Weltprozesses herauslöst. Die prätendierte Freiheit des Willens, die nach Goethes Shakespeare-Rede mit dem notwendigen Gang des Ganzen in einem geheimen Punkt zusammenstößt, ist die Voraussetzung jedes dramatischen Charakters. Im Drama erscheint die Welt als Wille, im Epos als Vorstellung.

[1] Vorschule der Aesthetik § 63.

Das Umfangsverhältnis zwischen Heldenepos und Tragödie bleibt in der beiderseitigen Abschwächung zu Roman[1] und bürgerlichem Drama dasselbe. In der Werdezeit des neuen bürgerlichen Dramas ist die Stoffgleichheit ganz besonders deutlich ersichtlich, aber bei den vielen bürgerlichen Dramen des 18. Jahrhunderts, die in England, Deutschland und Frankreich aus den Romanen Richardsons und anderer hervorgegangen sind, ist immer nur ein Ausschnitt des Romans oder eine Episode, niemals das Ganze, in dramatische Form gegossen worden. Dem stofflichen Umfang nach pflegt sich das Drama mit der knappen Novelle zu decken, wie man an Shakespeares Verhältnis zu seinen Quellen erkennen kann. Der Name Novelle wiederum ist für den Reiz stofflicher Neuheit, der aller Erzählungskunst eignet, charakteristisch. Das Drama dagegen kann gerade an alten, vielbehandelten, längstbekannten Stoffen im Gegensatz zu früheren Darstellungen die eigene Problemstellung einer neuen Auffassung am besten zur Geltung bringen. Nicht im Stoff an sich liegt der Antrieb zu dramatischer Behandlung, sondern in der Idee, die sich in den Stoff hineinlegen läßt. Man kann deshalb das Erlebnis des Epikers als Stofferlebnis schlechthin, das des Dramatikers dagegen als Ideenerlebnis bezeichnen[2]. Damit ist der Begriff der Handlung für das Drama verinnerlicht. Nietzsche wollte sogar das Wort „Handlung" überhaupt nicht mehr für das Drama gelten lassen[3]. Nicht die äußeren Mächte, die in die Handlung der Epopöe eingreifen, sondern die seelischen Kräfte sind ausschlaggebend, und nicht vom äußeren Geschehen, das unter Umständen vor der dargestellten Handlung liegt, sondern von seiner inneren Motivierung oder den von ihm ausgelösten Vorgängen geht die tiefere dramatische Wirkung

[1] Der Anschauung Jonas Fränkels (Zeitschr. f. Aesthetik 13, 28 ff.), wonach Epos und Roman nichts gemeinsam haben, kann die formale Betrachtung nicht folgen. Vgl. Georg Lukacs, Die Theorie des Romans. Berlin 1920.

[2] Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Leipzig 1921, S. 172 ff.

[3] Der Fall Wagner. Taschen-Ausgabe. Bd. 11. S. 203. Anm.

aus. Der Stoff ſelbſt iſt deshalb für das Drama weniger weſentlich, und die ſcheinbare Stoffgleichheit bedeutet faſt durchweg eine einſeitige Abhängigkeit. Während das Epos dem Drama unermeßlich viele Stoffe zugetragen hat, ſeit Aiſchylos nach ſeinem durch Athenäus überlieferten Ausſpruch die Brocken von dem Gaſtmahl Homers aufnahm, ſind in der höheren Kunſt kaum irgendwelche glücklichen Fälle nachträglicher Epiſierung eines Dramas zu verzeichnen. Von einer ſolchen könnte eigentlich nur bei Uebernahme erfundener Fabeln die Rede ſein, nicht bei hiſtoriſchen Stoffen, wo eigenes Quellenſtudium die poetiſche Ueberlieferung ergänzt. Tiecks „Aufruhr in den Cevennen“ und „Viktoria Accorombona“ haben z. B. in Sinclairs und Webſters Dramen nur ſtoffliche Anregung, aber nicht die ſtofflichen Grundlagen gefunden, und die Wallenſteinromane unſerer Zeit (Ricarda Huch, Alfred Döblin) wird man auch nicht dahin rechnen dürfen, da ſie den Motiven des Schillerſchen Dramas bewußt aus dem Wege gehen und dafür um ſo mehr geſchichtliche Motive ausbreiten. Der Sinn des Epos für ſtoffliche Fülle erfährt damit eine neue Beſtätigung. Für das Drama aber wird man aus dieſer Tatſache nicht ohne weiteres eine höhere künſtleriſche Entwicklungsſtufe erſchließen dürfen, ſondern nur eine Gleichgültigkeit gegenüber dem ſtofflichen Intereſſe und eine andere Bewertung des Begriffes Handlung.

Die vier bisher gefundenen Kategorien ſtehen zu der Dreizahl der Gattungen immer noch in einem Mißverhältnis, und das zahlenmäßige Gleichgewicht kann erſt hergeſtellt werden, wenn ein drittes Kategorienpaar gefunden wird, von dem aus ſich die dritte mögliche Konſtellation nämlich das Zuſammengehen von Epos und Lyrik im Gegenſatz zu dem iſolierten Drama darbietet. Der Geſichtspunkt, von dem aus dieſes Bild ſich darſtellt, iſt die *Form der Dichtung* im engeren Sinne. Sie iſt für den bisher erkannten reinen Typus der Lyrik wie für das Epos *monologiſch*, für das Drama durchaus *dialogiſch*. Daß ein inneres Prinzip der Gleichheit in den monologiſchen Dich-

tungsgattungen waltet, kommt schon darin zum Ausdruck, daß dieselben Versformen in Lyrik und Epos Anwendung finden können und von jeher gefunden haben. Hexameter, Stanzen, Terzinen, Nibelungenstrophen sind Versarten der Lyrik wie des Epos, die viel zu viel Gleichmaß, Geschlossenheit und Harmonie in sich tragen, um im Drama zu glücklicher Verwendung gebracht zu werden. Wir können uns kein Epos denken, in dem ein Gesang in Hexametern, der andere in Stanzen abgefaßt wäre, und ebensowenig einen Roman in dem ein Prosakapitel auf ein Verskapitel folgen würde. Im Drama dagegen, zum Beispiel bei Shakespeare, der als das große Musterbeispiel der dritten Gattung eingesetzt werden kann, findet sich ein kunstmäßig bewußter Wechsel von Vers und Prosa.

Knüttelverse, freie Rhythmen, Prosa, fünffüßige Jamben, Trimeter und Alexandriner mischen sich in Goethes Faust und geben dem Werk eine Mannigfaltigkeit der äußeren Form, die keinerlei Verstoß gegen die künstlerische Einheit bedeutet, während bei einem Epos gleichen Umfanges solcher Wechsel in eine unerträgliche Unruhe auslaufen würde. Das innere Prinzip der Gegensätzlichkeit, das dem Dialog zu Grunde liegt, erlaubt dem Drama Kontrastwirkungen sowohl zwischen der Sprache einzelner Personen als zwischen der Sprache einzelner Szenen. Ein strenger Stil, der solche Freiheit verschmäht, wie die französische Alexandrinertragödie, kommt geradezu in die Gefahr undramatischer Monotonie, wie sie wiederum dem antiken Chordrama keineswegs eigen war.

Es gibt auch dialogische Lyrik. Die zahlreichen Beispiele von Kantaten, gesellschaftlichen Fragespielen, dialogisierten Idyllen, die sich unter Goethes Gedichten finden, neigen aber genau so zur dramatischen Form hin, wie gewisse Elegien und Balladen nach der andern Seite hin zum Epischen. Als Goethe am 31. August 1797 „Gespräche in Liedern", wie den Junggesellen und den Mühlbach und die andern durch Paesiellos Singspiel angeregten Dialoge als ein eigenes „poetisches Genre" Schil-

ler ankündigte, berief er ſich auf eine gewiſſe ältere deutſche Zeit, d. h. auf volkstümliche Wechſelgeſänge, die ja uralt ſind. Der Wechſel zwiſchen Vorſänger und Chor darf ſogar zur Urdichtung gerechnet werden, und die dramatiſchen Keime, die dieſe Form in ſich trägt, konnten zur Wurzel der griechiſchen Tragödie werden.

Umgekehrt läßt ſich zeigen, daß das geiſtliche Drama des Mittelalters aus einem epiſchen Text unter allmählicher Ausſchaltung des Erzählers entſtanden iſt. Innerhalb der Epik iſt der Dialog immer durch den Erzähler vermittelt. Selbſt in der eigenartigen Miſchform der Paſſionstexte bleiben die Worte des Evangeliſten als vermittelnder Bericht, durch den die Geſänge der handelnden Rollen zu einem Dialog zweiten Grades herabgedrückt werden. Nicht gerade ein dialogiſches, aber ein doppelmonologiſches Prinzip kann dagegen in die Epik eindringen, wenn die Perſon des Erzählers geteilt wird, wie es etwa in der Rahmenerzählung durch Fiktion eines zweiten Erzählers, der nicht der Dichter iſt, geſchieht. Dann kann ſich, wie z. B. in der Situation der Scheherazade in Tauſendundeiner Nacht, die durch Erzählen ihr Leben rettet, eine Art dramatiſcher Spannung entwickeln. Der ſpätere Proſaroman iſt auch zu wirklichen dialogiſchen Formen gelangt, in denen der Erzähler ausgeſchieden wurde und höchſtens als Herausgeber mit gelegentlichen Zwiſchenbemerkungen ſich einmiſchen konnte. Wo er ganz in Wegfall kommt, wie in Richardſons Romanen, iſt dann eine Form erreicht, die Goethe (an Schiller 23. Dezember 1797) bereits „völlig dramatiſch“ nennt; im Wilhelm Meiſter läßt er ſogar einmal von der Möglichkeit eines Dramas in Briefen ſprechen[1].

Der epiſche Dialog iſt völlig anders gebaut als der dramatiſche. Er gleicht ſchon bei Homer einer Addition von Monologen, wäh-

[1] W. A. I, 22, S. 177. Die Verwandtſchaft von Geſpräch und Briefwechſel wird in „Dichtung und Wahrheit“ erörtert (W. A. I, 28. S. 208 f.)

rend im Drama, z. B. bei Shakespeare, sogar der Monolog als ein Gespräch mit sich selbst innerlich dialogisch ist[1].

Schillers bekanntes Xenion hat die philosophischen Gespräche seiner Zeit verurteilt:

Einer, das höret man wohl, spricht nach dem andern; doch keiner
Mit dem andern; wer nennt zwei Monologen Gespräch?

Das Miteinandersprechen, das für ein wahres Gespräch verlangt wird, könnte dem dramatischen Dialoge noch nicht genügen. Da muß es sich schon um ein Gegeneinandersprechen handeln. Ein Wort gibt das andere; eines muß aus dem anderen hervorgehen; zahnradartig treibt sich in Rede und Gegenrede die Handlung vorwärts; im Dialog entwickelt sich die dialektische Auseinandersetzung der Idee. „L'idée vient en parlant". Nur ein Dramatiker wie Heinrich v. Kleist konnte von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden sprechen; nur ein Dramatiker wie Lessing das dialogische Denkprinzip in allen seinen Untersuchungen durchführen. Der Dramatiker Schiller wiederum hätte nie einem philosophischen Gespräch, wie er es dem „Geisterseher" einverleibte, in einem seiner Stücke Platz vergönnt, denn dies Miteinandersprechen vermittelt Zustand, nicht Handlung; es ist kein wahrer dramatischer Dialog.

In der Vermittlung innerer Handlung durch dialogische Wortfolge liegt eine Bindung an die fortschreitende Zeit. Jedes Wort bedeutet einen Augenblick, der mit dem gesprochenen Worte verrinnt; nur der Augenblick ist Gegenwart; der verflossene

[1] Vgl. A. W. Schlegel, Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters (Sämtl. Werke 7,50): „Sogar ein Monolog kann in hohem Grade dialogisch sein, und er sollte in einem Schauspiele nie etwas anderes scheinen, als was man im gemeinen Leben nennt: „sich mit sich selbst besprechen". Dabei findet nicht bloß augenblickliche Eingebung statt, sondern auch eine Art von Wirkung und Gegenwirkung, indem man sich gleichsam in zwei Personen teilt. Man erinnere sich an die berühmte Monologe Hamlets". — Hebbels Tagebücher, Werners Ausgabe 2, 354: „Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, so daß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen".

Augenblick ist bereits Vergangenheit und kann nicht mehr zurückkehren. Das Hin und Her der Worte ist somit der Taktschlag der fortrollenden Gegenwart. Wenn Thomas Mann in seinem „Zauberberg" es für unmöglich erklärt, die Zeit als solche zu erzählen, so müssen wir dagegen in der Darstellung des Dramas die Zeit als solche erleben. Während im Epos der große Strom der Zeit gewissermaßen unterirdisch fließt, sind wir im Drama mitten in ihn hineingeworfen. Schiller hat das mit einem etwas anderen Bilde ausgedrückt (an Goethe 26. Dezember 1797): „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehn. Nach meinem Bedünken liegt viel in diesem Unterschied. Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Zurückdenken, alles Nachsehen ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Beweg ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe thun usw. Es stimmt dieses auch sehr gut mit dem Begriff des Vergangenseyns, welches als stille stehend gedacht werden kann, und mit dem Begriff des Erzählens; denn der Erzähler weiß schon am Anfang und in der Mitte das Ende, und ihm ist folglich jeder Moment der Handlung gleichgeltend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit".

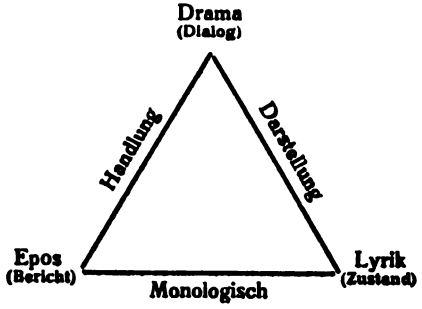
Dieses freie Schalten des monologisierenden Erzählers ist im Dialog, dessen Wechselwirkung in stetiger Zeitfolge fortschreitet, völlig aufgehoben. Aber ebenso, wie zwischen der Freiheit des Erzählers und der Schicksalsgebundenheit der unendlichen epischen Handlung, besteht zwischen der zeitlichen Gebundenheit der vergegenwärtigenden Darstellung und der prätendierten Freiheit des dramatisch Handelnden ein wirkungsvoller Kontrast.

Den Worten setzt die Tat ein Ziel. Auch im Drama steht das Ende fest; sein Zeitpunkt ist gegeben durch die Fristsetzung der Bühnenzeit, mit der eine innere oder äußere Fristsetzung der Handlung zusammentrifft. Die Stundenschläge, die das bevorstehende Ablaufen des Paktes im Volksschauspiel vom Dr. Faust ankündigen, das Wüten der Pest im „König Oedipus“ und „Robert Guiscard“, die das ganze Volk in kurzer Zeit zu vernichten droht, wenn keine Wendung eintritt, die Erfüllung des Hexenorakels im „Macbeth“, die Verkündung des Todesurteils in „Maria Stuart“, das aufgeworfene Grab im „Prinzen von Homburg“, die unausbleibliche Entdeckung der Urkundenfälschung in Ibsens „Nora“ sind Symbole hereinbrechenden Unheils, die den knappen Zeitraum, der noch bis zur Katastrophe übrig bleibt, bedeutungsvoll abstecken. Im Lustspiel, bei Heinrich v. Kleist wie bei Gogol, ist das Eintreffen des Revisors ein ähnliches Menetekel. Und im Traumspiel Grillparzers führt der Uhrenschlag nicht nur zur Wirklichkeit, sondern auch zu ihrem Zeitmaß zurück. In der Realität zeigt der gleichmäßig weiterschreitende Dialog, daß der Fortgang der Zeit unentrinnbar ist. Während Wallenstein und Gordon in behaglicher Jugenderinnerung verweilen, lauern schon die Mörder. Je mehr Zeit durch Worte verloren wird, desto atembeklemmender ist die dramatische Spannung.

Das sind Wirkungen, die in den monologischen Dichtungsgattungen nicht unmittelbar hervorgebracht werden können, weil ihnen das sinnliche Zeitmaß ununterbrochenen Fortschreitens, das in der Vergegenwärtigung des Dialoges gegeben ist, fehlt. Die reine Lyrik hat überhaupt keine Zeitausdehnung, die reine Epik ist in dem von ihr beherrschten Zeitumfang unbegrenzt. Diese Unterschiede der beiden monologischen Gattungen ergeben sich aus den beiden vorher aufgestellten Kategorien von Zustand und Handlung. Ebenso bleiben die Kategorien Darstellung und Bericht für die Unterscheidung des Monologischen bestimmend: der Monolog der reinen Lyrik ist Selbstdarstellung, während

das monologiſierende Ich des Erzählers bloß die Funktion vermittelnden Berichtes zu übernehmen hat. Wir kehren damit zu dem Ausgangspunkt der Beobachtung, die zunächſt die Stellung des Dichters ins Auge faßte, zurück.

Der Kreis iſt geſchloſſen. Wir können nun dazu übergehen, ihn in dem von Goethe gewünſchten Sinne aufzuzeichnen und zunächſt einmal die drei Punkte der Peripherie, die als reine Gattungstypen gelten müſſen, in ihrer gegenſeitigen Beziehung feſtzulegen. Epos und Drama ſtehen durch den Begriff der Handlung, Epos und Lyrik durch den des monologiſchen Vortrags, Lyrik und Drama durch den der Darſtellung in Zuſammenhang. Das Epos hat für ſich allein die Form des Berichtes, das Drama den Dialog, die Lyrik den Zuſtand. Es ergibt ſich alſo folgendes Dreieck:



Aus dieſem Schema ſind ohne Mühe die drei Grundformeln für die reinen Gattungstypen abzuleſen:

Epos: monologiſcher Bericht einer Handlung.

Lyrik: monologiſche Darſtellung eines Zuſtandes.

Drama: dialogiſche Darſtellung einer Handlung.

Zugleich läßt ſich danach erkennen, welche Zwiſchenſtufen zwiſchen den reinen Formtypen auf der Peripherie des Kreiſes einzutragen ſind:

zwischen Lyrik und Epos: monologischer Bericht eines Zustandes: Elegie, Epistel, Vision, Idylle, Romanze;

zwischen Epos und Drama: dialogischer Bericht einer Handlung: Rahmenerzählung, Heroide, Briefroman, Dialogroman;

zwischen Lyrik und Drama: dialogische Darstellung eines Zustandes: lyrisches Gespräch, Kantate, dramatische Idylle, lyrisches Drama.

In der Mitte des Kreises läge die Urdichtung, in der die Gattungsbegriffe noch nicht differenziert sind. Im Innern des Kreises auf dem Wege von der Urdichtung zur reinen Gattungsform ist der Platz für die Zwischenarten, die an der verbindenden Gemeinschaft der Gattungen Anteil haben; als monologische Darstellung einer Handlung können Mimus, Ballade und Tanzlied bezeichnet werden. Außerhalb des Kreises aber liegen die didaktischen Dichtungsarten, in denen die poetischen Gattungsformen lehrhaften, politischen, satirischen und kritischen Tendenzen dienstbar gemacht werden. Als dialogischer Bericht eines Zustandes kann etwa das philosophische Gespräch bezeichnet werden, in dem Nietzsche eine gesteigerte Mischung der verschiedenen Dichtungsgattungen erblicken wollte[1]. Wie im Gespräch die dialogische Form, so wird in Reimchronik, Fabel und anderen Arten der Lehrdichtung die Vortrags-

[1] Nach der „Geburt der Tragödie" (Taschenausgabe, Bd. 1, S. 130) schwebt der durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugte platonische Dialog zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, Prosa und Poesie in der Mitte. Er soll das Vorbild des Romans als der unendlich gesteigerten äsopischen Fabel geworden sein, „in der die Poesie in einer ähnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: nämlich als ancilla". Die Bedeutung, die das theoretische Gespräch in Romanen der jüngsten Zeit, wie Albrecht Schäffers „Helianth" und Thomas Manns „Zauberberg" gewonnen hat, scheint dieser Behauptung einiges Recht zu geben. Schon Wielands Agathon und Goethes Wilhelm Meister führten zu dieser Entwicklung hin, die bei Fontane höchste Steigerung erfuhr.

art des Berichtes benutzt, während in Spruchdichtung und Sinngedichten der Zustand eines Gedankensystems lehrhaft vermittelt wird.

Das System konzentrischer Kreise, das die Gesamtheit der Beziehungen zur Veranschaulichung bringt, würde also folgendes Aussehen haben:

In diesem Schema fehlen nur wenige von den Benennungen, die Goethes Noten zum Westöstlichen Diwan im Verzeichnis der „Dichtarten" zusammengestellt hatten[1]. Die Ode ist zur reinen Lyrik gezählt. Erzählung und Roman können ebenso wie Novelle und Märchen der Form nach zur reinen Epik gerechnet werden, soweit sie nicht als Rahmenerzählung, Scherzählung, Briefroman, Dialogroman (man denke etwa an A. G. Meißners Halbromane) eine eigene, dem Drama sich annähernde Darstellungsart wählen.

Tragödie und Komödie hat auch Goethe nicht als eigene Dichtarten neben dem Drama aufgeführt, da ihre Benennung

[1] W. A. I, 7. S. 117.

keine formale Eigenheit bezeichnet. Tragik und Komik sind Erscheinungen des Lebens, und soweit das Leben Quelle der Dichtung ist, sind mehr oder weniger alle Formen der Dichtung im Stande, tragische oder komische Wirkungen hervorzubringen. Dieser Umstand darf aber nicht, wie Roetteken[1] wollte, gegen eine Einteilung nach Gattungsformen, sondern viel eher gegen eine solche nach ästhetischen Begriffen eingewendet werden. Hält man sich an diese, so kommt man zu viel gezwungeneren Konstruktionen, etwa wie Hölderlin, der eine lyrische, eine epische, eine tragische Dichtungsgattung aus den Variationen der drei Begriffe naiv, idealisch, heroisch zu erklären versuchte und zum Aufstieg von der Metapher eines Gefühls über die Metapher großer Bestrebungen zur Metapher einer intellektuellen Anschauung gelangte, um schließlich alles in einen Kreis zusammenzuschließen, worin das Tragische die Vollendung des Epischen, das Lyrische die Vollendung des Tragischen, das Epische die Vollendung des Lyrischen bilden sollte[2].

Auch unser Kreisschema scheint einem Rade gleich in steter Bewegung sich zu befinden; mit seinen fließenden Uebergängen zwischen den elastischen Gattungsgrenzen läßt es kein starres System einer abgesteckten Dreifelderwirtschaft bestehen. Des Wandels einer fortlaufenden Entwicklungstendenz war sich auch Goethe bewußt, als er im Zusammenhang mit seinem Aufsatz am 23. Dezember 1797 an Schiller schrieb, im Gang der Poesie zeige sich, daß alles zum Drama als Darstellung des vollkommen Gegenwärtigen sich hindränge. Im Anschluß an eine Theorie Heinr. Meyers zog er dabei einen Vergleich mit der Entwicklung des Basreliefs, das in der Neuzeit immer plastischer geworden sei. Eine Ausdehnung dieses Vergleichs würde die Lyrik mit der Malerei, das Epos mit dem Relief, das

[1] Euphorion 3, 337.

[2] Zinkernagels Ausgabe, Bd. 2, S. 365 ff. Hellingraths Ausgabe, Bd. 3, S. 267 ff, 275. Böhms Ausgabe⁴ Bd. 1, S. 452 ff. Dazu Veronika Erdmann, Hölderlins ästhetische Theorie, Jena 1923, S. 71 ff.

Drama mit der Plastik in Parallele setzen und eine durchgehende Entwicklung zur räumlichen Verkörperung beobachten lassen. Für das Drama würde sich daraus die Folgerung ergeben, daß es wegen seiner körperlichen Raumfüllung als Bühnenwerk ebensowenig den Charakter der Dichtung verlieren müsse, als die Plastik durch erfüllte Dreidimensionalität aus der bildenden Kunst ausscheidet. Mit einem Vergleich, der allerdings dem schöpferischen Eigenwert des entfesselten Theaters nicht gerecht wird, könnte man sagen, daß das Drama als zur Bühnenwirkung gebrachte Dichtung dem auf einen architektonischen Sockel gesetzten Denkmal entspreche. Aber wie geht es weiter? Ueber die Plastik hinaus führt keine andere Entwicklung mehr als die ins Malerische, wie sie etwa in der perspektivischen Kunst der Barockzeit mit gemalter Plastik und gemalter Architektur vollzogen wurde. Aehnlich hat sich die deutsche Romantik von der Theaterdichtung zum erdichteten Theater gewandt. Und wenn wir einmal die Bewegung des Rades von der stofflichen Gegebenheit des Epos ihren Ausgang nehmen lassen, so führt eine fortschreitende Tendenz der Entmaterialisierung, der Stimmunggebung und der Gefühlssteigerung über das Drama zur Lyrik. Setzt dieselbe Bewegungsrichtung dagegen bei der geschlossenen Form des Dramas ein, so führt sie zur lyrischen Auflösung und endet mit neuer Objektivierung seelischer Problematik im psychologischen Roman.

Daß die Bedeutung der einzelnen Gattung als Ausdrucksform dessen, was eine Zeit im Tiefsten bewegt, an Gewicht wechseln kann, daß für gewaltige Spannungen von Weltanschauungsgegensätzen und für das erstarkende Gemeinschaftsgefühl großer nationaler und religiöser Einheiten das Drama, daß für Ruhelagen ordnender Selbstbesinnung nach ungeheuren Begebenheiten und für beschauliche Wirklichkeitsfreude das Epos, daß für Zeiten unbefriedigten Sehnens und tiefer Verinnerlichung die Lyrik als stärkstes Ventil gegeben ist und daß bestimmte Zeiten innerhalb bestimmter Dichtungsgattungen ihr

Eigenstes und Bestes auszusprechen im Stande sind, schließt nicht aus, daß in Zeitaltern absoluter Kulturhöhe alle Gattungen in gleicher Blüte stehen. Wenn man trotzdem sich das Recht nehmen will, von dramatischen, epischen oder lyrischen Perioden der Geistesgeschichte zu sprechen, so erweist sich die Reihenfolge Lyrik, Epos, Drama, in der Bovet ein literarhistorisches Gesetz erkennen wollte, als ein Kreislauf ohne Ende; kein periodischer Einschnitt läßt die Entwicklungsreihe innerhalb einer Kultur völlig abbrechen; die Zäsuren, die in diesen Rhythmus gelegt werden können, sind subjektiv; je nach dem Einsatz kann dieselbe Reihe auch in der Folge Epos, Drama, Lyrik oder Drama, Lyrik, Epos abgelesen werden; aber es kann auch, wie Bovet selbst für eine Periode der italienischen Literatur zugibt, einmal ein Glied ausfallen; ja es bleibt sogar die Frage, ob bei veränderter Richtung des Zeitgeistes die Wetterfahne nicht einmal in umgekehrter Bewegung zur Reihenfolge Epos, Lyrik, Drama ausschlägt. Diese Folge scheint sich z. B. in den drei letzten Generationen der deutschen Dichtung darzustellen. Die Generation der Naturalisten hat auch im Drama (Gerhart Hauptmann) und in der Lyrik (Arno Holz) eine episch-erzählende Sachlichkeit; die Neuromantiker und Symbolisten zeigen auch im Drama (Hofmannsthal) und in der Erzählung (Rilke) lyrische Tendenzen; die Expressionisten wirken auch in der Erzählung (Winkler) und in der Lyrik (Stramm) dramatisch.

Der Versuchung, zwischen den drei Weltanschauungstypen, die Dilthey aufgestellt hatte, und der Dreizahl der Dichtungsgattungen eine Beziehung herzustellen[1], soll aus dem Wege ge-

[1] Die mir während der Korrektur zugehende Schrift von Theophil Spoerri (Von der dreifachen Wurzel der Poesie. Zürich 1925) hat diesen Weg beschritten mit dem Ergebnis, daß die Verschiedenheit des romanhaften, lyrischen und dramatischen Weltbildes auf der verschiedenen Intensität der Vision beruhe und daß das erste der positiv-verstandesmäßigen, das zweite der mystisch-gefühlsmäßigen, das dritte der spiritualistisch-willensmäßigen Weltanschauung entspreche, wobei allerdings das Epos nur durch die nüchterne Wirklichkeitsdarstellung des naturalistischen Romans repräsentiert ist.

gangen werden. Ebenſo der Gleichſetzung mit den Stilarten, zu der Hegels Aeſthetik einige Anhaltspunkte gäbe. Näher liegt es, zwiſchen den Gattungen der Dichtung und den umgebenden Künſten nachbarliche Zuſammenhänge zu erkennen. Das hat ſchon Friedr. Theod. Viſcher unternommen[1]. Da ihm die Dichtung nichts Geringeres als die Totalität der andern Künſte bedeutete, konnte er in ihrer Einteilung das ganze Syſtem der Künſte ſich wiederholen laſſen: „Die Poeſie iſt die Kunſt der Künſte; im Epos wiederholt ſich die bildende Kunſt und analog das Naturſchöne, in der Lyrik die Muſik und analog die Phantaſie, im Drama die Poeſie ſelbſt und analog die Kunſt: das Drama iſt die Poeſie der Poeſie.“ Das ſcheint ſehr ſchön aufzugehen, würde aber nach heutiger Auffaſſung doch eine Korrektur verdienen, indem das Drama nicht mit der Dichtung an ſich, ſondern mit der körperlichen Ausdruckskunſt (Mimik und Tanz) in Beziehung zu ſetzen wäre.

Alle Konſtruktionen dieſer Art haben indeſſen nur metaphoriſche Bedeutung, ſoweit ſie nicht in der Pſychologie des dichteriſchen Schaffens Begründung finden. Wenn Viſcher, um ſeiner Einteilung ſolche Grundlage zu geben, eine bildende, eine empfindende, eine dichtende Phantaſie unterſchied, ſo fehlte ihm doch das Beobachtungsmaterial an Selbſtzeugniſſen und Berichten über den Schaffensvorgang, auf das hin ſpäter Dilthey und Scherer ihre induktive Poetik aufzubauen unternahmen. Iſt nach Viſcher die empfindende Phantaſie dem Muſiker und dem Lyriker, die bildende Phantaſie dem Maler und dem Epiker gemeinſam, ſo könnte man annehmen, dem echten Lyriker müſſe immer ein Antrieb zu muſikaliſcher Produktion, dem Epiker ein ſolcher zu bildlichem Schaffen gegeben ſein, während der Dramatiker in der Dichtung allein ſein Genügen fände. Nun haben wir für die Minneſinger des Mittelalters zweifellos poetiſch-muſikaliſche Doppelbegabung und Schöpferkraft voraus-

[1] Aeſthetik §§ 838. 2. Aufl. Bd. 6, S. 15 ff, 261 ff.

zuſetzen, aber in der neueren Zeit treffen wir auf ſolche Doppelbefähigung gerade bei Perſönlichkeiten wie J. J. Rouſſeau, E. T. A. Hoffmann und O. Ludwig, denen das lyriſche Schaffen verſagt war, und bei Richard Wagner, deſſen poetiſcher Schaffenstrieb ſich ganz dem Drama zuwandte. Der Trugſchluß liegt darin, daß auch die empfindende Phantaſie des Muſikers zu differenzieren iſt, daß auch die Tonkunſt, ebenſo wie die Dichtung, lyriſche, epiſche und dramatiſche Gattungsunterſchiede und Begabungsrichtungen kennt. Und ähnlich verhält es ſich in der bildenden Kunſt. Von der bildenden Phantaſie des Plaſtikers Michelangelo würde man eher leidenſchaftliche Dramen oder gigantiſche Epen erwarten als empfindungszarte Sonette; aber ſein dramatiſches Wollen und epiſches Geſtalten erfüllte ſich eben in Plaſtik und Malerei. Dante Gabriel Roſſetti wiederum war als Maler wie als Dichter Lyriker; ebenſo William Blake, der mit lyriſchen Gedichten begann, ehe er zu ſeinen myſtiſchen Epopöen gelangte. Von den deutſchen Maler-Dichtern waren Niklas Manuel und Tobias Stimmer in ein dramatiſches Zeitalter geboren; Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Joſeph Viktor von Scheffel dagegen waren epiſche Naturen, die ihren Reichtum innerer Anſchauungsbilder nicht anders als erzählend bewältigen konnten.

Hier liegt einmal der ſeltene Fall vor, daß die exakte Pſychologie der Poetik mit brauchbarer Arbeit zu Hilfe gekommen iſt. Oswald Kroh hat in ſeiner Abhandlung über „Eidetiker unter deutſchen Dichtern“[1] die Selbſtbekenntniſſe ſolcher Dichter zuſammengeſtellt und unterſucht, die ſich die Fähigkeit zur Erzeugung ſubjektiver optiſcher Anſchauungsbilder zuſchreiben durften. Goethe geht voran; er hat in ſeinen Bemerkungen zu Purkinjes Schrift über „das Sehen in ſubjektiver Hinſicht“ aus eigener Erfahrung von jener produktiven Einbildungskraft geſprochen, die dem Dichter wie allen eigentlichen Künſtlern angeboren ſein müſſe: „Es muß nämlich ihre innere produktive Kraft

[1] Zeitſchrift für Pſychologie, Band 85, S. 118—162.

jene Nachbilder, die im Organ, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen, und zusammenziehn, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden." Demokrits Lehre von den Idolen ist ihm ein Zeugnis dafür, daß auch die Alten um diese eidetische Gabe wußten; Skizzen von Rafael und Michelangelo beweisen, daß das zu produzierende Bild um so entschiedenere Bestimmtheit habe, je größer das Talent des Künstlers sei[1]; beim eigenen Schaffen hat der Dichter von „Hermann und Dorothea" die Vorteile der bildenden Kunst wahrgenommen, nämlich die Anschaulichkeit, die in der Totalität eines gleichzeitig in allen Einzelheiten sinnlich vor Augen stehenden Bildes gegenüber der Sukzession gegeben ist, und den Menschenmaler Heinrich Meyer hat er deshalb als den kompetentesten Richter der epischen Arbeit anerkennen wollen[2]. Das alles bezeugt, in welchem Maße die eidetische Phantasieanlage, die Anschaulichkeit der Bildkunst und das epische Schaffen für Goethe im Einklang standen. Bei den anderen von Kroh herangezogenen Eidetikern, wie Tieck, Hoffmann, Scheffel, nimmt die epische Erzählung in noch höherem Grade als bei Goethe den Vorrang innerhalb ihres Schaffens ein. Ein weiteres Selbstbekenntnis, das Kroh noch nicht bekannt war, ist das Alfred Döblins, der den Anstoß zu seinem Wallensteinroman durch die Vision Gustav Adolfs, wie er mit zahllosen Schiffen über die Ostsee setzt, erhalten haben will[3]. Vom Stofferlebnis des Epikers wird man nach solchen Beispielen sagen können, daß die Konzeption

[1] So hat Anselm Feuerbach erzählt, er habe einige Gemälde im Kopf bis zum letzten Pinselstrich fertig gemacht. Böcklin wollte nur aus dem Gedächtnis gemalt wissen.

[2] W. A. II, 11. S. 283 f. IV, 12. S. 85. 211. (An Schiller 8. April 97; an Meyer 5. August 97). Vgl. W. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, Ges. Schr. Bd. 6, S. 100. — H. Thode, Goethe der Bildner. G. Jb. 27 S. 14 ff. — Rob. Hartl, Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien 1924, S. 79. 94.

[3] Der neue Merkur 5, 1, S. 56—64.

mit der Bildwerdung des Stoffes einsetzt. Hat Gottfried Keller den Stoff zu „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in einer Zeitungsnachricht gefunden, so beginnt die Bildwerdung mit der Vision der zwei nebeneinander pflügenden Bauern; erst als dieses symbolische Motiv der Verfeindung gefunden ist, gewinnt die Fabel inneres Eigenleben[1].

Auf Grund der berühmten Selbstbekenntnisse über sein poetisches Schaffen, das von musikalischer Grundstimmung zu einer Farbenerscheinung und von da zur Bildwerdung charakteristischer Gestalten und Gruppen führte, ist auch Otto Ludwig den Eidetikern zuzuzählen. Kroh erklärt mit dieser Anlage die verhältnismäßige Leichtigkeit seines epischen Schaffens im Gegensatz zu der unendlichen Mühe, die ihm die dramatische Zusammenfassung überreicher Einzelbilder und Motive bereitete. Eine ganz ähnliche Folgerung hatte bereits im Jahr 1866 Gustav Freytag, der diese Selbstbekenntnisse zuerst veröffentlichte, aus ihnen gezogen: „Seine produktive Kraft rang zunächst nach Melodie; dann sah er die Gestalten seiner Träume fast leibhaftig vor sich, von dämmriger Farbe beleuchtet. Der dramatische Dichter jedoch soll zwar die Seelenbewegung eines Charakters mit dem reichsten Detail und in ihrer höchsten Stärke empfinden, aber das Aeußere seiner Helden, Tracht, Gebärde, Stellung zu schauen, ist nicht seines Amtes, sondern Sache des Schauspielers .... Das Wesen des dramatischen Bildens ist nämlich nicht das Hängen in mächtigen Situationen, dies ist im Gegenteil durchaus charakteristisch für epische Begabung — sondern das kräftige, unablässige Fortbewegen der Charaktere und Handlung durch die Situationen, und dem dramatischen Talent ist gerade die nicht unterbrochene Bewegung und Wandlung der Charaktere das Reizvollste[1].“

---

[1] Ermatinger, Gottfr. Kellers Leben. 4. und 5. Aufl. Bd. 1, S. 356. — Das dichterische Kunstwerk. Leipzig 1921, S. 126 f.

[2] Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1888. Bd. 2, S. 63.

Den Ludwigschen Selbstbekenntnissen hat man schon oft die Schillerschen gegenübergestellt[1], die gleichfalls eine musikalische Gemütsstimmung dem Schaffensvorgang vorausgehen lassen; dann aber folgt weder Farbenerscheinung noch Bildgruppe, sondern Formung der poetischen Idee, Einigung über den klaren Begriff des Inhalts. Das Ideenerlebnis des Dramatikers! Zwar hat Nietzsche hier den orgiastischen Taumel des dionysischen Lyrikers erblicken wollen, der ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und musikalischer Urwiederklang ist und erst in einer zweiten Spiegelung unter apollinischer Traumeinwirkung gleichnishafte Bilder erlebt, während der Plastiker und der ihm verwandte Epiker von vornherein in das reine Anschauen versunken sind[2]. Das eine der Schillerschen Selbstzeugnisse mag sich in der Tat auf sein lyrisches Schaffen beziehen: „Das musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin". Aber wir haben noch andere Berichte über Schillers Arbeitsweise, die uns zeigen, daß außer musikalischer Gefühlserregung und klarer Vision noch ein drittes in Betracht kommt, das für den Dramatiker das Ausschlaggebende ist, nämlich eben das von Gustav Freytag genannte Bewegungselement. Daß seine Begeisterung korybantischer Art war, daß er seine Gedanken unter Stampfen, Schnauben und Brausen zu Papier brachte, haben die Jugendfreunde an dem Dichter der Räuber beobachtet[3]. Daß er während seines Klavierspiels stundenlang im mondbeleuchteten Zimmer auf und ab ging und nicht selten in unvernehmliche Laute ausbrach, erinnert sich Streicher aus der ersten Entstehungszeit der „Louise Millerin". Aehnliches hat Wieland bei Heinrich von Kleist beobachtet, nämlich die an Verrücktheit grenzende Eigenheit, bei

[1] An Körner 25. Mai 1792. An Goethe 18. März 1796. Vgl. W. Dilthey, die Einbildungskraft des Dichters. Ges. Schr. Bd. 6, S. 181.

[2] Die Geburt der Tragödie, Taschenausgabe. Bd. 1, S. 72 f.

[3] Weltrich, Schiller, Bd. 1, S. 287.

Tische häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst zu murmeln, wobei „er das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem anderen Orte und mit ganz anderem Gegenstande beschäftigt ist". Auf Befragen gestand er endlich, daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem Drama zu schaffen hatte[1].

Noch drastischer ist es, was Schwan's Tochter von einem Besuch bei Schiller in Mannheim zu erzählen wußte: Schon von außen hörte man ein arges Geschrei. Bei verschlossenen Fensterläden und Kerzenbeleuchtung rannte der Dichter in Hemdsärmeln auf und ab, gestikulierend und barbarisch krakehlend. Und als er nach dem Grund der Raserei gefragt wurde, lautete die Antwort: ich hatte gerade den Mohren am Kragen[2]. Aehnliches bedeutet wiederum Ernst v. Pfuels Bericht, daß Heinr. v. Kleist eines Abends totenbleich, mit verwirrtem Haar und unter strömenden Tränen in sein Zimmer gekommen sei und auf die Frage, was ihm fehle, nur stammeln konnte: „Nun ist sie tot, nun ist sie tot"[3]. Er muß Penthesileas Ende, indem er es dichtete, mit gleicher Erschütterung körperlich erlebt haben, wie Schiller jene Szene seines Fiesko mimisch exekutierte.

Beide Dramatiker scheinen sich den eigenen Vortrag ihrer Stücke durch übertriebene Hast verdorben zu haben; aber von beiden wird erzählt, daß sie in jungen Jahren die Absicht äußerten, Schauspieler oder Rezitatoren zu werden, um ihre Dramen selbst zur Darstellung zu bringen. Wie sie in Selbstentrücktheit ihre Rollen schaffend durchlebt hatten, so schien es ihnen auch natürlich, sie spielend besser zu reproduzieren als irgend ein anderer. Die eigene mimisch motorische Aktion tritt

[1] Kleists Gespräche, herausgegeb. von Flod. Frh. v. Biedermann, S. 81 Aehnliches hat, worauf mich Max Friedländer hinweist, Beethovens Lieblingsschüler Ferdinand Ries von der Schöpfung der Appassionata berichtet. Vgl. auch Witkops Parallele zwischen Beethoven und Kleist in seiner Kleistmonographie.

[2] Schillers Persönlichkeit, I 245, II, 86.

[3] Kleists Gespräche, S. 123 ff. — Jahrbuch der Kleistges. Bd. 3/4, S. 135.

für den Dramatiker, der sein Ich an die Rolle hingibt, an Stelle des epischen Schauens. Wenn sich mit der dramatischen Anlage ein zweiter künstlerischer Trieb verbindet, so liegt der schauspielerische am nächsten. Es ist weder Zufall noch durchaus ökonomische Notwendigkeit, daß so viele Schauspieler Dramen verfaßt haben und daß dazu die größten, wie Shakespeare und Molière gehörten. Sie waren nicht zur Bühne gegangen, um ihre Stücke spielen zu können; ebensowenig waren sie aufs Stückeschreiben verfallen, um Rollen für sich zu schaffen; sondern die mimisch-motorische Anlage führte sie aus gleichem inneren Drang zur Bühne und zur dramatischen Dichtung. Das hat Otto Ludwig, der vielleicht von jener motorischen Anlage zu wenig in sich fühlte, ganz richtig empfunden, wenn er schrieb: „Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung. Die Comedia dell' Arte ist eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person zur anderen übergeht, in die verschiedenen Schauspieler und mit jedem sich in die dargestellte Person versetzen[1]." Für einen Nichtdramatiker wie Jean Paul ist es wiederum kennzeichnend, daß er von diesem aktiven Hineinleben nichts wissen wollte, daß er den Dichter zum traumhaft-passiven Zuhörer seiner Charaktere machen wollte, nicht zu ihrem Sprachlehrer, und daß er vom Dramatiker sagte, er könne „vor der Begeisterung auf keine Weise der Wortführer der Truppe sein, deren Rollenschreiber er in derselben so leicht ist[2]."

Wie die Psychologie zur Bestimmung der epischen Anlage den Begriff des Eidetikers beibrachte, so hat psychiatrische Charak-

[1] Sterns Ausgabe, Bd. 6, S. 81. Aehnlich verlangte Lortzing, der erste deutsche Opernkomponist, der sein Libretto selbst dichtete, daß alle dramatischen Dichter eigentlich eine Zeitlang Schauspieler sein müßten. Edgar Istel, Das Libretto, Berlin 1914, S. 27.

[2] Briefe und bevorstehender Lebenslauf, Hempelsche Ausgabe, Bd. 38, S. 54.

terologie neuerdings für die poetischen Gattungsunterschiede sogar konstitutive Merkmale der Dichterpersönlichkeiten nachzuweisen unternommen. Ernst Kretschmer scheidet in seinen Untersuchungen über „Körperbau und Charakter" die zyklothymen und die schizothymen Künstlertemperamente. Die erste Gruppe, die dem pyknischen Körperbautypus zuneigt, umschließt die Realisten und Humoristen von schlichter Menschlichkeit und Natürlichkeit, von treuherziger Ehrlichkeit, gesundem Menschenverstand und Lebensbejahung, die der unstilisierten Prosa und der episch breiten Erzählung sich zuwenden (Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf, Fritz Reuter, Hermann Kurz, Heinrich Seidel). Zur anderen Gruppe von schlankem, schmalem und hagerem Körperbau zählen die Pathetiker, Romantiker und formvollen Stilkünstler, die zwischen heroischen und idyllischen Kontrasten schwanken und die Mitteltöne des ruhigen naiven Geschehenlassens und Genießens nicht kennen. Hier sind die Lyriker und Dramatiker zu finden. Kretschmer sagt geradezu: „ein tragischer Dramatiker ohne starke schizothyme Persönlichkeitskomponenten ist undenkbar. Die bedeutenden deutschen Dramatiker neben Schiller: Grillparzer, Hebbel, Kleist, Otto Ludwig, Grabbe, haben in ihrer Persönlichkeit diese schizothymen Züge in ausgeprägtestem Maß als beherrschende Faktoren, bei Grillparzer, Ludwig und Grabbe ist auch der Körperbau ganz eindeutig, während mit dem eigentümlich undifferenzierten, fast hypoplastischen Kindergesicht Kleists diagnostisch nicht viel anzufangen ist. Hebbel ist körperlich ein Mitteltypus. Bei ihm wie bei Kleist und besonders klar bewußt bei Schiller finden wir das nirgends (außer vielleicht im Wallenstein) recht vollkommen sich lösende Bemühen, die schwächeren realistisch-humoristischen Kompositionskomponenten des Dichters zur künstlerischen Aufhöhung der dramatisch-pathetischen Wirkung heranzuholen[1]."

[1] Ernst Kretschmer, Körperbau und Charakter, Berlin 1921, S. 166 f.

Gegen eine so apodiktische Behauptung des diagnostisch geschulten Fachmannes wage ich keinen Einwand und versage mir deshalb, auf Dramatiker von pyknischem Körperbau wie Friedr. Maximilian Klinger, Frank Wedekind oder Max Halbe hinzuweisen. Aber wohl ist zu bemerken, daß gegenüber einer Erscheinung wie Otto Ludwig die Meinungen des Psychologen und des Psychiaters auseinandergehen, ohne daß ein unauflösbarer Widerspruch zwischen ihnen zu bestehen braucht. Reine Typen epischer, dramatischer und lyrischer Begabung werden noch seltener sein als die reinen Formtypen der Gattungen. Wir werden episch-lyrische, lyrisch-dramatische, dramatisch-epische Anlage noch häufiger finden, als es den Zwischenstationen auf der Peripherie unseres Kreises entspricht. Deshalb ist auch die „psychologische Grundlegung der Dichtungsgattungen", zu der Robert Hartl zu gelangen glaubte, indem er die Lyrik einfach auf vasomotorisches Erleben, die Epik auf imaginative, die Dramatik auf motorische Erlebnisform zurückführen wollte, eine zu glatte Lösung[1]. Denn keine dieser psychologischen Reaktionen wird jemals in isolierter Reinkultur zu beobachten sein, es kann sich immer nur um ein Uebergewicht handeln[2].

Auch wird das Erleben selbst auf die Entwicklung der Anlage formend einwirken. Obwohl man eine durch die Temperamentsverfassung bedingte epische, dramatische, lyrische Lebensführung in beinahe schicksalsmäßiger Auswirkung beobachten kann, wird sich solche eingeborene Tendenz doch niemals ganz den in Zeit und Raum sich entwickelnden äußeren Einwirkungen entziehen können.

---

[1] Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien 1924.

[2] Vgl. Fröbes, ehrbuch der experimentellen Psychologie. 2. und 3. Aufl. Bd. 1. Freibg. 1923, S. 223. — Ernst Meumann. Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik. Leipzig 1907. I, 438 ff.

Zu solchen Einwirkungen gehört die Landschaft. Wilhelm Dilthey hat das trauliche Naturgefühl der schwäbischen Lyriker mit den milden Hügeln, sanften Tälern und schimmernden Fernen ihrer Heimat in Zusammenhang gesetzt, während er an der grenzenlosen See und vor dem unendlichen Horizont der weiten Ebene sich ein souveränes Lebensgefühl entwickeln läßt, wie es dem Epiker eignen muß[1]. Das dritte wäre nun die Gleichsetzung von Hochgebirge und dramatischer Form. In Albrecht Schäffers Roman „Helianth" wird dieser blendende Einfall einmal tatsächlich zur Sprache gebracht, aber der ironische Skeptiker entgegnet sogleich: „Und aus diesen Gründen schrieb ja auch der Bergschotte Scott seine langen Romane, der Tiefländer Shakespeare dagegen Tragödien, Epen die Bergschweizer Keller, Meyer und Spitteler, der Tieflandfriese Hebbel dagegen nebst dem Märker Kleist Dramen, ebenso wie Grillparzer vom sanften Kahlenberge".

Etwas anderes als die bestechende Metaphorik des Milieus ist die Beobachtung einer Stammesanlage, die mit der Landschaft in geschichtlichem Werden zur schicksalsverbundenen Einheit wurde. So hat Josef Nadler die dramatische Anlage des Bayern auf seinen harten Boden zurückführen wollen, aber die fatalistisch-dogmatische Anwendung der Lehre, wonach es Grillparzer schon in die Wiege gelegt war, kein Lyriker werden zu können, weil er ein Oesterreicher war[2], bricht doch wieder zusammen vor der Tatsache, daß Oesterreich einmal das Stammland des Minnesangs gewesen ist. Noch augenfälliger ist der Wandel der deutschen Schweiz, deren Dichtung im 16. Jahrhundert durchaus dramatisch, im 19. Jahrhundert durchaus episch gewesen ist.

Raum und Zeit, Landschaft und Ideenrichtung, Bluterbteil und

[1] Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906. S. 26. Die geopsychischen Erscheinungen kommen als gattungsbestimmende Beeinflussung der Dichtung in Hellpachs Buch über dies Thema (3. Aufl. Leipzig 1923) noch nicht zur Sprache.

[2] M. Enzinger, Grillparzers Gedichte und das bayerische Erbe. Euphorion 23, 277 ff. 282. 407.

geiſtige Bewegung, Stamm und Weltanſchauung, Volksgeiſt und Zeitgeiſt ſind eben in einer ſtändigen horizontalvertikalen Kreuzung, Wechſelwirkung und gegenſeitigen Durchdringung begriffen, ſo daß bei Erhaltung gewiſſer angeborener Züge das Bild beinahe von Generation zu Generation wechſelt. Daß Friedrich Schlegel als Neffe des Dramatikers Johann Elias gerade im Drama am wenigſten glücklich war, daß der Romantiker gerade in dem Zeitpunkt, da die klaſſiſche Dramatik ihrem Höhepunkt zuſtrebte, den Roman als die Zukunftsform der Dichtung und als die Möglichkeit ihrer grenzenloſen Erweiterung ankündigte, bedeutet einen Wandel, der gewiß nicht unberechenbar iſt, deſſen Ergründung aber von unzählbaren Faktoren abhängt.

Am Schluſſe dieſes Ueberblicks ſehen wir ſomit, daß wir erſt an den Anfang der Unterſuchung gelangt ſind. Anthropologie und Anthropogeographie, Pſychologie und Aeſthetik, Geiſtesgeſchichte und Soziologie — man kann ſagen, alle Wiſſenſchaften, die es mit dem Menſchen zu tun haben, ſind an der Erforſchung dieſer Probleme beteiligt. Und die Lehre von den Dichtungsgattungen tritt, ſtatt als abgelebter Formalismus erledigt zu ſein, aufs neue in den Mittelpunkt literaturwiſſenſchaftlichen Intereſſes, ſobald Poetik und Literaturgeſchichte ſich zu jener engen Gemeinſchaft vereinigen, die Wilhelm Dilthey[1] ſchon vor faſt 50 Jahren forderte, als er es ausſprach: „Die Poetik in dieſem Sinn iſt die wahre Einleitung in die Geſchichte der ſchönen Literatur, wie die Wiſſenſchaftslehre in die Geſchichte der geiſtigen Bewegungen.“

---

[1] Geſ. Schr. 6. 108.